ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 18(1) – 2022 Offprint

Volume No: Archive Volume 18, Issue 1, 2022
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: May 1, 2022

Παραπομπή ως: Δέδε, Θ. 2022. «Ελληνικός Κινηματογράφος 1970-1980 και ο ρόλος των σκηνοθετών: Θ. Αγγελόπουλος», Archive 18(1), (1 Μαΐ): 49-61. DOI: 10.5281/zenodo.6508715

Ελληνικός Κινηματογράφος 1970-1980 και ο ρόλος των σκηνοθετών: Θ. Αγγελόπουλος

Λέξεις-κλειδιά: *Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, Σκηνοθεσία, Θ. Αγγελόπουλος, Αναπαράσταση*

Θεώνη Δέδε, Πολιτισμικές Σπουδές, ΜΔΕ Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Συγγραφέας.

Abstract

The 1970s has been a period of adjustment for Greek society (dictatorship, loss of half of Cyprus, economic hardship). The New Greek Cinema matured in this social context, while the Old Greek Cinema showed the biggest decline since its appearance. In the following essay, we will refer to the conditions under which the New Greek Cinema was formed. Next, we will present the developments that took place in the field of Greek cinema and the main differences between Old and New Greek Cinema. Finally, we will refer to the role of the most important directors of the period and we will analyze the film "Representation" by Th. Angelopoulos.

Η δεκαετία του 1970 ήταν μια περίοδος προσαρμογής για την ελληνική κοινωνία (Δικτατορία, απώλεια της μισής Κύπρου, οικονομική δυσχέρεια). Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) ωρίμασε σε αυτό το κλίμα, ενώ ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) παρουσίασε τη μεγαλύτερη κάμψη από την εποχή εμφάνισής του[1]. Στο δοκίμιο που ακολουθεί, θα αναφερθούμε στις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκε ο ΝΕΚ. Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουμε τις εξελίξεις που σημειώθηκαν στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου και τις κυριότερες διαφορές μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ. Τέλος, θα περιγραφεί ο ρόλος των σημαντικότερων σκηνοθετών της περιόδου και θα αναλυθεί η ταινία «Αναπαράσταση» του Θ. Αγγελόπουλου.

Πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο της εποχής

Η δεκαετία του 1970-1980 βρίσκει την ελληνική κοινωνία σε μια περίοδο αναταραχής, αλλαγών και εξελίξεων. Στις 21 Απριλίου 1967 εκδηλώθηκε πραξικόπημα από ομάδα στρατού ξηράς και κηρύχτηκε η «Δικτατορία των Συνταγματαρχών». Η δικτατορία κυβέρνησε τη χώρα (1967-1974) με τρόπο αυθαίρετο και ανεξέλεγκτο, ιδρύοντας στρατοδικεία, διαλύοντας τα πολιτικά κόμματα και γενικότερα θέτοντας σε ισχύ το νόμο «περί καταστάσεως πολιορκίας», περιορίζοντας όλες τις προσωπικές ελευθερίες των ατόμων, και μειώνοντας την ελευθερία έκφρασης. Η εξέγερση του Πολυτεχνείου στάθηκε αφορμή να κηρυχθεί εκ νέου στρατιωτικός νόμος και μια βδομάδα αργότερα με νέο πραξικόπημα ανατράπηκε το καθεστώς του Γ. Παπαδόπουλου. Η Ελλάδα οδηγήθηκε στην ανατροπή της νέας αυτής δικτατορικής κυβέρνησης, λόγω του πραξικοπήματος κατά της Κυπριακής Δημοκρατίας και της εισβολής του

[1] Σολδάτος 1983, 5.

τουρκικού στρατού στην Κύπρο[2]. Μετά την επιτυχή μετάβαση από τη δικτατορία στη δημοκρατία και με την αποκατάσταση των στοιχειωδών δημοκρατικών ελευθεριών ένας άνεμος αισιοδοξίας έπνευσε στην ελληνική κοινωνία, τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο.

Η ελληνική οικονομία κατά τη δεκαετία του '70 και μέχρι το 1974 βρισκόταν σε μια φάση καπιταλιστικής ανάπτυξης. Οι τομείς της ελληνικής οικονομίας παρουσίασαν άνιση ανάπτυξη. Έτσι, παρατηρήθηκε μείωση του πρωτογενή τομέα, ενώ παρουσιάστηκε ιδιαίτερα υψηλός δείκτης ανάπτυξης στο δευτερογενή και στον τριτογενή τομέα. Η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση ήταν το κύριο αποτέλεσμα της διαρκώς αυξανόμενης ανισότητας στην κατανομή του πλούτου[3]. Όλα αυτά συνέβαλαν στη δημιουργία νέων κοινωνικών στρωμάτων αλλά και μιας νέας κοινωνικής τάξης (μικροέμποροι, τεχνίτες, ελεύθεροι επαγγελματίες, αλλά και πολλοί που είχαν πλουτίσει ασκώντας «παρασιτικά» επαγγέλματα). Οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες οδήγησαν στην ανεργία και τη φτώχεια. Το ποσοστό των φτωχών νοικοκυριών στην Ελλάδα το 1974 ήταν υψηλότερο από κάθε άλλη χώρα της ΕΟΚ[4].

Η πορεία που ακολούθησε ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος ήταν ανάλογη με αυτή του βιομηχανικού τομέα, ως μεταποιητική κατά βάση βιομηχανία που παρήγαγε αγαθά για την ψυχαγωγία του κοινού, αν και σύμφωνα με τον Κολοβό «*δεν ήταν βιομηχανία, αλλά βιοτεχνία*», χωρίς όμως τα οικονομικά του οφέλη να φτάσουν στα επίπεδα των άλλων βιομηχανιών[5]. Όπως ήταν αναμενόμενο, οι ταινίες που γυρίστηκαν μεταξύ 1970-1980 εμφανίζουν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της περιόδου. Ταινίες, όπως οι «Ξενιτεμένοι» του Ν. Αβραμέα (1971), «Στον ίλιγγο της αμαρτίας» (1972) του Π. Παρασχάκη, οι «Σατανικές ερωμένες» (1974) του Φ. Γεωργίτση κ.ά., παρουσίαζαν το πρόβλημα του ξεριζωμού, χωρίς όμως να εμβαθύνουν στο θέμα, ενώ το μόνο που ενδιέφερε τον σκηνοθέτη ήταν η προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες[6].

Η ανάπτυξη της τηλεόρασης, το 1966 άρχισε να λειτουργεί το πρώτο τηλεοπτικό δίκτυο, έφερε τη κάθετη πτώση στον κινηματογράφο. Τα τηλεοπτικά κανάλια είχαν τη δυνατότητα με τις μαζικές αγορές ελληνικών και αμερικανικών ταινιών, να εξασφαλίσουν τεράστια κέρδη μέσω των διαφημίσεων. Ο θεατής του κινηματογράφου μετατράπηκε σε ένα πρόθυμο θεατή έτοιμο να καταναλώσει από το σπίτι του «*τον ωκεανό εικόνων και ήχων*» που του προσέφερε δωρεάν η τηλεόραση[7]. Οι θεατές αυτοί, ήταν κυρίως οι οικονομικοί εσωτερικοί πρόσφυγες που κατέφυγαν στη βόρεια και δυτική περιφέρεια της Αττικής και της Θεσσαλονίκης. Υποστηρίζεται ότι, εάν έμεναν κοντά στο κέντρο της πρωτεύουσας και της συμπρωτεύουσας, ίσως να προτιμούσαν την κινηματογραφική ψυχαγωγία από την τηλεοπτική[8].

---

[2] Μαργαρίτης κ.ά. 1999, 317.
[3] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 153.
[4] Μαργαρίτης κ.ά. 1999, 324.
[5] Μαργαρίτης κ.ά. 1999, 153.
[6] Σωτηροπούλου 1995, 108.
[7] Σωτηροπούλου 1995, 98.
[8] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 155.

Η προτίμηση του ελληνικού κοινού για την τηλεόραση είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες[9]. Η σημαντικότερη όμως επίπτωση από την πτώση των εσόδων των κινηματογραφικών αιθουσών ήταν και η ανάλογη μείωση των παραγόμενων ταινιών. Η μείωση αυτή έγινε σταδιακά από το 1972 έως το 1975, για να πέσει κατακόρυφα από το 1976 και μετά. Το φαινόμενο αυτό δεν ήταν μόνο ελληνικό. Σε ολόκληρο τον κόσμο, η εμφάνιση της τηλεόρασης επηρέασε τη κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και τις εισπράξεις από τα εισιτήρια. Η κύρια διαφορά όμως, ήταν ό,τι στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, η κρίση αντιμετωπίστηκε με την κρατική παρέμβαση. Στην Ελλάδα, ο κινηματογράφος «*αγνοήθηκε και δεν λήφθηκε κανένα μέτρο για τη διαφύλαξη και την προώθηση των κινηματογραφικών ταινιών*»[10]. Η ίδρυση από την «Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης» της θυγατρικής εταιρείας «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Α.Ε.» δεν άλλαξε το τοπίο. Η Εταιρεία δεν χρηματοδότησε σκηνοθέτες του ΝΕΚ, ενώ έδινε οικονομικά βοηθήματα στους «συμπαθούντες» της δικτατορίας. Μετά την πτώση της Δικτατορίας, όμως ενίσχυσε οικονομικά μια ταινία του Τ. Κανελλόπουλου και μια του Κ. Φέρρη. Στη συνέχεια, η Εταιρεία μετονομάστηκε σε «Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου» και χρηματοδότησε 17 ταινίες, μερικές από αυτές γυρίστηκαν από σκηνοθέτες του ΝΕΚ (πχ. το «Χάππυ Νταίη» του Π. Βούλγαρη).

Το πολιτιστικό κλίμα και το πνευματικό ήθος των καλλιτεχνικών δημιουργών της Ελλάδας ήταν ιδιαίτερα ενεργό την περίοδο που εξετάζουμε. Το 1970 εγκαινιάστηκε η Εθνική Πινακοθήκη ως κέντρο πολιτιστικής ζωής. Ο πνευματικός κόσμος συσπειρώθηκε και με μοναδικό μέσο έκφρασης την τέχνη αντέδρασε δημιουργικά. Σε αυτό το πλαίσιο, μια ομάδα συγγραφέων ως έκφραση αντίδρασης απέναντι στο καθεστώς, εξέδωσαν το βιβλίο «Δεκαοχτώ Κείμενα», ενώ το «Θέατρο Τέχνης» του Κουν ανέβασε έργα του Ιονέσκο, Σάμιουελ Μπέκετ, και Γκέοργκ Μπύχνερ. Παρουσιάστηκαν νέοι θεατρικοί συγγραφείς, όπως η Λ. Αναγνωστάκη και ο Δ. Κεχαΐδης, ενώ στις θεατρικές σκηνές ανέβηκαν παραστάσεις με έργα των Σκούρτη, Μάτεση, Καμπανέλλη[11].

Η ποίηση και το τραγούδι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην αντίσταση κατά της Χούντας. Στα ελληνικά γράμματα εμφανίστηκε μια γενιά νέων ποιητών, η «*Γενιά του 70*» με ατομικές ή συλλογικές εκδόσεις, ενώ στα μουσικά δρώμενα παρατηρήθηκε μια αναβίωση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού με στίχους καταξιωμένων ποιητών (με κυριότερους μουσικούς εκπροσώπους τους Γιάννη Μαρκόπουλο, Μίκη Θεοδωράκη, Μάνο Χατζηδάκη, Χριστόδουλο Χάλαρη, Ελένη Καραΐνδρου και Σταύρο Ξαρχάκο). Ο Οδυσσέας Ελύτης δημοσίευσε το ποιητικό έργο «Ο Ήλιος ο Ηλιάτορας», ενώ ο Γιάννης Ρίτσος έγραψε αυτή την περίοδο, μερικά από τα σημαντικότερα ποιήματά του. Ο κόσμος δίψαγε για δημοκρατία και ελευθερία έκφρασης. Έτσι, η κηδεία του Γ. Σεφέρη αποτέλεσε ταυτόχρονα και διαδήλωση διαμαρτυρίας κατά της δικτατορίας[12].

[9] Ο αριθμός των εισιτηρίων το 1980 έφτασε να είναι το 1/3 των εισιτηρίων που πραγματοποιήθηκαν την προηγούμενη περίοδο. Βλ. Σωτηροπούλου 1995, 94.

[10] Σωτηροπούλου 1995, 93.

[11] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 157.

[12] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 157.

Όλα όσα περιγράφηκαν παραπάνω ήταν απόρροια μιας γενικότερης κρίσης που επικρατούσε στην Ελλάδα για αρκετές δεκαετίες. Η κρίση υπήρχε τόσο στο ευρύτερο πολιτικό και οικονομικό επίπεδο όσο και στο κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο. Οι άνθρωποι κουρασμένοι από τις συγκυρίες, τη φτώχια, την μετανάστευση, την ανεργία, κ.λπ., αναζητούσαν δίαυλους εξόδου από το αδιέξοδο και επικοινωνίας με την Ευρώπη. Η αναζήτηση, λοιπόν, μιας πολιτισμικής ταυτότητας, χωρίς όμως να χαθεί η ελληνικότητα, ήταν το κύριο ζητούμενο. Ο ΝΕΚ προσπάθησε να συνδυάσει την αισθητική πρωτοτυπία με την ελληνική ταυτότητα[13].

Η απομάκρυνση του κοινού από τις κινηματογραφικές αίθουσες οφειλόταν εν μέρει και στον κορεσμό του από την τυποποίηση και την ομοιογένεια των ταινιών του ΠΕΚ. Το κοινό θα επέστρεφε στις κινηματογραφικές αίθουσες μόνο για να παρακολουθήσει εξαιρετικές ταινίες του ΠΕΚ ή ταινίες ενός άλλου νέου κινηματογράφου. Ενηλικιώθηκε μέσα σε ζοφερές καταστάσεις και σε αυτή τη δύσκολη πολιτικά και οικονομικά περίοδο. Στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου εμφανίστηκαν ταινίες με διαφορετικές φιλμικές γλώσσες, με νοήματα διφορούμενα, με μεταφορικές και συμβολικές έννοιες. Συγκεκριμένα, στο 11ο Φεστιβάλ, (1970), η πλάστιγγα των συμμετοχών συνέχισε να γέρνει προς την πλευρά του εμπορικού κινηματογράφου Προβλήθηκε, όμως και η Αναπαράσταση, η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία έλαβε πλήθος βραβείων, μεταξύ των οποίων και αυτό της καλύτερης ταινίας[14]. Με την Αναπαράσταση, σχολιάζουν οι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου, σηματοδοτείται η έναρξη ενός κινηματογράφου, στον οποίο τον αποκλειστικό έλεγχο του τελικού προϊόντος έχει ο σκηνοθέτης, όχι ως τεχνίτης αλλά ως δημιουργός. Στα επόμενα χρόνια ξεχώρισαν ταινίες όπως: «οι Μέρες του ΄36» του Θ. Αγγελόπουλου, η «Ευδοκία» (1971) του Α. Δαμιανού, το «Προξενιό της Άννας» (1972) του Π. Βούλγαρη, το «Ιωάννης ο βίαιος» (1973) της Τ. Μαρκετάκη, κ.ά. Μετά το 1975, η αναδιοργάνωση του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, οδήγησε σε κατάργηση της λογοκρισίας και οι συμμετοχές πλέον ελέγχονταν και κρίνονταν για την αισθητική τους αξία[15].

Αξίζει να σημειωθεί ότι μετά το 1975 ανασυστάθηκαν οι κινηματογραφικές λέσχες, ενώ ιδρύθηκαν πολλές περισσότερες, οι οποίες προετοίμαζαν σιγά -σιγά το απαιτητικό κοινό να δεχτεί τις καινοτόμες πρωτοβουλίες των νέων σκηνοθετών. Οι συνθήκες αυτές διαμόρφωσαν ένα θετικό κλίμα για την εξέλιξη του νέου ελληνικού κινηματογράφου.

Βασικές διαφορές παλαιού και νέου ελληνικού κινηματογράφου

Οι βασικές διαφορές που παρουσιάζονται στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο και τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο εστιάζονται στον τρόπο παραγωγής των ταινιών, στη γλώσσα, στο κοινό που παρακολουθεί τις ταινίες, αλλά και στα θέματα και στα είδη που επιλέγουν οι σκηνοθέτες.

---

[13] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 171.

[14] Βλ. 11ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, 1970. Διαθέσιμο στο cinefil-net.blogspot.com.

[15] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 156.

Τρόπος Παραγωγής

Στη δεκαετία του '70, οι παραγωγές ήταν κυρίως ανεξάρτητες και αποτελούσαν προσπάθειες καλλιτεχνικής έκφρασης των σκηνοθετών, οι οποίοι αναλάμβαναν συνήθως την οικονομική ευθύνη και επωμίζονταν και την ενδεχόμενη αποτυχία. (αν και αρκετές φορές υπήρχαν οι μαικήνες παραγωγοί, όπως ο Γ. Παπαλιός) Επίσης, η διανομή και η εκμετάλλευση της ταινίας δεν ήταν εξασφαλισμένη, αφού οι χρηματοδότες ασχολούνταν μόνο με την παραγωγή. Μετά το γύρισμα της ταινίας, την παρουσίασή της σε κάποιο Φεστιβάλ, ή στο κύκλωμα των κινηματογραφικών λεσχών, το μέλλον της ταινίας ήταν αβέβαιο. Στον ΠΕΚ, οι εμπορικές επιτυχίες της εποχής ήταν συνήθως παραγωγές μεγάλων εταιρειών (Φίνος Φιλμ, Τζέιμς Πάρις, κ.λπ.), όπου ο παραγωγός της ταινίας αποφάσιζε για το θέμα, τον σκηνοθέτη, τους γνωστούς ηθοποιούς, αλλά και για όλες τις λεπτομέρειες. Ο χώρος γυρισμάτων ήταν πανομοιότυπος σχεδόν για όλες τις ταινίες και τα γυρίσματα πραγματοποιούνταν σε στούντιο, ενώ το ντεκόρ επαναλαμβανόταν. Αντίθετα, οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ εγκατέλειψαν τους στεγανούς και τυποποιημένους χώρους των στούντιο και άρχισαν σταδιακά να χρησιμοποιούν πραγματικά, εσωτερικά ή εξωτερικά κτίσματα, τοπία, πόλεις ή και δρόμους[16].

Γλώσσα

Ο ΝΕΚ κατά τη δεκαετία του '70 εμφάνισε μια γλωσσική ποικιλομορφία, που οφειλόταν στο γεγονός ότι οι δημιουργοί ήταν πιο «ελεύθεροι» κατά τη σύλληψη και κατασκευή των ταινιών τους[17]. Έτσι, αντικατέστησαν την τυποποιημένη και εύληπτη γλώσσα της προηγούμενης περιόδου με μια γλώσσα καινοτόμα, ανήσυχη, πρωτότυπη και νεαρή. Ήταν μια κινηματογραφική γλώσσα αφυπνιστική των συνειδήσεων και της υψηλής απόλαυσης. Οι σκηνοθέτες αναζήτησαν νέους στιλιστικούς τρόπους έκφρασης και προσέγγισης τόσο των θεμάτων αλλά και του κοινού, που είχε συνηθίσει να ανταποκρίνεται στις «*εμπορικές συσκευασίες*» των ταινιών[18].

Κοινό

Βασικός στόχος των ταινιών της προηγούμενης δεκαετίας ήταν η προσέλκυση μεγαλύτερου κοινού, που θα έφευγε από τις κινηματογραφικές αίθουσες ευχαριστημένο και χωρίς ίχνος προβληματισμού. Η επικράτηση του «happy end» δημιουργούσε στον θεατή ένα αίσθημα ευφορίας, ο οποίος αντιλαμβανόταν τον κινηματογράφο ως μέσο για την απλή κατανάλωση εικόνων. Αυτή η στάση, σύμφωνα με τη Σωτηροπούλου, αποτελούσε τη γενικότερη εικόνα της περιόδου όπου «*στον τομέα της διανόησης υπήρχε καθολικότερη ένδεια*»[19]. Το κοινό την επόμενη δεκαετία μοιάζει σαν να «*ξυπνά σιγά-σιγά από ένα λήθαργο*». Είναι νεανικό, σκεπτόμενο, προβληματισμένο και κυρίως έτοιμο να ενεργοποιηθεί και να συμμετάσχει στα όσα διαδραματίζονταν[20].

---

[16] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 160.
[17] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 184.
[18] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 133-134.
[19] Σωτηροπούλου 1995, 61.
[20] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 133-134.

Θέματα και είδη

Ο ΠΕΚ παρουσίασε μια αισθητική ομοιογένεια, μια τυποποίηση και μια μορφική στασιμότητα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ν. Κολοβός, μεταξύ των ταινιών του Α. Σακελλάριου και του Ν. Τσιφόρου δύσκολα μπορούσε ο θεατής να διακρίνει κάποιος διαφορές. Τα θέματα σχετίζονταν με την ελληνική καθημερινή πραγματικότητα, αλλά επαναλαμβάνονταν χωρίς αισθητικές διαφοροποιήσεις. Μεταξύ των ταινιών με εμπορική επιτυχία και απήχηση στο κοινό περιλαμβάνονταν μερικά φιλμικά κείμενα που παρουσίασαν διαφοροποιήσεις από τα τυποποιημένα και καθιερωμένα έργα[21]. Στις ταινίες αυτές καταγράφηκε η διάθεση για αλλαγή, η αντιστροφή ή η παράκαμψη ορισμένων παγιωμένων κλισέ, η αμφιθυμία, η ανατροπή του αίσιου τέλους και η ρεαλιστική εικαστική οργάνωση του κάδρου[22]. Στη δεκαετία 1970-80, παρατηρείται η εγκατάλειψη των θεμάτων του ΠΕΚ (φαρσοκωμωδίες, μελοδράματα, ταινίες εποχής, και μιούζικαλ) και τα θέματα σχετίζονταν με τους φόβους, τις ανησυχίες και τις αναζητήσεις του ατόμου. Επίσης, πολλές ταινίες άντλησαν τα θέματά τους από τον ιστορικό, φιλοσοφικό και κοινωνικό προβληματισμό.

Ο Ρόλος των Σκηνοθετών

Ο σκηνοθέτης στον ΝΕΚ επιχείρησε να εισάγει νέα αισθητικά ρεύματα και διεκδίκησε την ελληνική ταυτότητα και την αισθητική πρωτοτυπία. Έπαψε να είναι «υπάλληλος και υποτελής κατασκευαστής χωρίς πρωτοβουλία και αυτοδυναμία». Είχε πλέον τη δυνατότητα να επιλέξει το θέμα της ταινίας του, να πραγματοποιήσει μια ιδέα ή ένα όραμα εκφραζόμενος μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας. Μπορούσε να διαλέξει τους ηθοποιούς, να χρησιμοποιήσει ό,τι υλικά έκφρασης θεωρούσε απαραίτητα και να κάνει συνδυασμούς σκηνών, ήχων και εικόνων.

Ο σκηνοθέτης-δημιουργός δούλευε με μικρούς προϋπολογισμούς, με άγνωστους ηθοποιούς, έξω από το στούντιο, και κυρίως κινιόταν ενάντια στο ρεύμα του εμπορικού, μη καλλιτεχνικού κινηματογράφου[23]. Επίσης, ήταν υπεύθυνος για όλα τα στάδια της ταινίας, για κάθε φάση της παραγωγής και με λίγα λόγια ήταν ένας απελευθερωμένος δημιουργός[24]. Ο σκηνοθέτης του ΝΕΚ είχε μια ανατρεπτική ιδεολογία. Ήθελε να ταρακουνήσει την κατεστημένη κινηματογραφική παραγωγή και να κλονίσει τα σταθερά θεμέλια της κυρίαρχης οικονομικής και κοινωνικής τάξης. Το ρήγμα μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ ήταν το αποτέλεσμα μιας μεταβατικής πολιτικά και οικονομικά κοινωνικής περιόδου. Οι σκηνοθέτες που θέλησαν να εκφράσουν την νέα πραγματικότητα, έπρεπε να αλλάξουν τον τρόπο δημιουργίας, τον τρόπο παραγωγής αλλά και το αφηγηματικό μοντέλο. Η ανάγκη δημιουργίας μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας, μιας πρότασης ανανέωσης, έγινε πλέον επιτακτική. Η νέα

---

[21] Το 95% των ταινιών που γυρίστηκαν κατά την περίοδο 1965-67 ήταν καθαρά εμπορικές ταινίες. Βλ. *Η Ιστορία και ο Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους*, 641.

[22] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 103.

[23] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 136.

[24] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 178-179.

αφηγηματική γλώσσα ήταν ασυνεχής, με την έννοια ότι ορισμένα μέλλοντα γεγονότα προηγούνται σε σχέση με το χρονικό σημείο πραγμάτευσής τους.

Ενδεικτικά θα αναφέρουμε κάποιους σημαντικούς σκηνοθέτες της περιόδου[25], που με το έργο τους κατόρθωσαν να ανανεώσουν τη φιλμική γλώσσα και να δημιουργήσουν νέους τρόπους σκέψης και έκφρασης γύρω από τα αισθητικά προβλήματα του κινηματογράφου. Όλοι τους, ανήσυχα πνεύματα, με καλλιτεχνικές ανησυχίες δημιούργησαν ταινίες σταθμούς για την εποχή τους, αλλά και για τις επόμενες γενιές. Τα θέματα τους ήταν παρμένα από την καθημερινότητα, αλλά δοσμένα με μια διαφορετική προσέγγιση τόσο σκηνοθετική και τεχνολογική όσο και αισθητική.

Το νέο χαρακτήρα στις ταινίες του Παντελή Βούλγαρη έδωσαν οι θεματικές επιλογές, αλλά και η αλήθεια των περιεχομένων που περιγράφονται μέσα από το φακό του. Η αφήγηση των ταινιών θυμίζει λίγο το αφηγηματικό μοντέλο του κλασικού κινηματογράφου, αλλά και το γλωσσικό μοντέλο του ΠΕΚ, αφού ακολουθεί μια γραμμική και συνεχή αφήγηση με κανονική διάρκεια και οργανωμένα πλάνα, χωρίς εκπλήξεις και πρωτοτυπίες. Έργα της περιόδου: «Το προξενιό της Άννας» (1972), «Χάππυ Νταίη» (1976), και ο «Μεγάλος Ερωτικός»[26].

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος μέσα από τις ταινίες του, «Τα χρώματα της Ίριδας»(1974), «Οι Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας»(1978) και το «Μελόδραμα»(1980), προχώρησε σε καινοτομίες και διάλεξε μια διαφορετική γλώσσα. Η γλώσσα που χρησιμοποίησε είχε αργούς ρυθμούς, ήταν αινιγματική, ερωτική, ατμοσφαιρική και ανάλογα με τα θέματα μελαγχολική. Διαμόρφωσε ένα δικό του στυλ στηριζόμενος κυρίως σε μια ονειρώδη ουτοπία και λιγότερο στην πραγματικότητα[27].

Οι ταινίες του Α. Δαμιανού διασχίζουν σχεδόν σαράντα χρόνια δημιουργικής πορείας και σφράγισαν την πορεία του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Το 1966, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εμφανίζονται πέντε νέοι δημιουργοί με έργα διαφορετικά όσον αφορά στο περιεχόμενο, στην αντίληψη για τον κινηματογράφο, στην παραγωγή, στη διανομή αλλά και στο ρόλο που θα συμβάλλουν στην κοινωνία[28]. Μεταξύ αυτών ήταν και ο Δαμιανός με την πρώτη του ταινία «Μέχρι το πλοίο». Η ταινία κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ και προσδιορίζει το σημείο όπου κάτι διαφορετικό γεννιέται στην κινηματογραφική ελληνική πραγματικότητα. Με την δεύτερη του ταινία «Ευδοκία» (1971), ο Δαμιανός πατάει γερά στο χώρο του ΝΕΚ[29] και 24 χρόνια μετά ξαναεμφανίζεται στο προσκήνιο με την ταινία ο «Ηνίοχος». Ο τόπος στις ταινίες του είναι ο ελληνικός, τραχύς, πονεμένος, ακατέργαστος και φαινομενικά άγονος. Το επίκεντρο των ταινιών του είναι η μετανάστευση, η

[25] Εδώ αναφερόμαστε γενικότερα σε σκηνοθέτες. Ο Θ. Αγγελόπουλος ακολουθεί σε ξεχωριστή ενότητα.

[26] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 183.

[27] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 183.

[28] Παρουσιάστηκαν οι ταινίες: «Πρόσωπο με πρόσωπο» του Ρ. Μανθούλη, «Μέχρι το πλοίο» του Α. Δαμιανού, «Με τη λάμψη στα μάτια» του Π. Γλυκοφρύδη, την «Εκδρομή» του Τ. Κανελλόπουλου και «Ο Θάνατος του Αλέξανδρου» του Κολλάτου. Βλ. Σωτηροπούλου 1995, 95.

[29] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 136.

αστυφιλία η ιστορία του τόπου, αλλά κυρίως ο άνθρωπος και ο αγώνας του για ένα καλύτερο μέλλον, αφήνοντας πίσω τα τραύματα της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Επίσης, θα πρέπει να αναφερθούμε και στους Νίκο Νικολαΐδη («Τα κουρέλια τραγουδούν ακόμη, 1979 και «Γλυκειά Συμμορία», 1983-), Δήμο Θέο («Κιέριον», 1974 και «Διαδικασία», 1976-), Θανάση Ρεντζή («Βιογραφία», 1976), Κώστα Σφήκα («Το μοντέλο, 1974 και «Μητροπόλεις», 1975), κ.ά.

Θεόδωρος Αγγελόπουλος

Ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935 και ως φοιτητής της νομικής βίωσε τη διανοητική και ιδεολογική πορεία των ελλήνων φοιτητών της δεκαετίας του '50. Αργότερα, το 1961, πήγε στο Παρίσι για κινηματογραφικές σπουδές και έζησε από κοντά τις μεταμορφώσεις του ευρωπαϊκού πνεύματος της δεκαετίας του '60. Ο Αγγελόπουλος μελέτησε, αφομοίωσε και εντάχτηκε στην αλυσίδα των μεγάλων ευρωπαίων δημιουργών, διαμορφώνοντας ένα καινούργιο, προσωπικό ύφος και θεωρήθηκε σπουδαίος συνοδοιπόρος των Jancso, Οσίμα, Bertolucci και Wenders. Η επιστροφή του Αγγελόπουλου στην Αθήνα συνέπεσε με το αίτημα των κινηματογραφιστών της γενιάς του να εκφράσουν τις δημιουργικές τους αγωνίες, τις αισθητικές και θεματικές διαφορές από τις ταινίες του Φίνου ή του Καραγιάννη, που παίζονταν εκείνη την περίοδο στους κινηματογράφους[30].

Το έργο του Αγγελόπουλου έγινε διεθνώς γνωστό και αποτέλεσε αντικείμενο μελετών, διατριβών, αφιερωμάτων, συγγραμμάτων, κ.λπ.[31]. Οι ταινίες του αποπνέουν εσωτερική δύναμη, γεμάτη ιδέες και συναισθήματα. Τα θέματα του είναι επηρεασμένα από τη μνήμη, την ιστορία, το θέατρο, την αναπαράσταση, το ταξίδι, την εμπειρία, την εγκατάλειψη, τη διασπορά και τον πόνο. Το τοπίο που τοποθετεί τους ήρωες του είναι η ομιχλώδης Ελλάδα, είναι μια Ελλάδα σε αποσύνθεση, είναι όμως μια γνωστή μας Ελλάδα.

Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου, η «Αναπαράσταση», γυρίστηκε το 1970 και για τους περισσότερους κριτικούς οριοθετεί την έναρξη του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο Θ. Αγγελόπουλος είχε πει για την ταινία αυτή: «*Η Αναπαράσταση, γεννήθηκε την περίοδο της δικτατορίας, των συνταγματαρχών ως απόπειρα ανασύνθεσης της αλήθειας από τα θραύσματα της. Η αναπαράσταση όχι ως σκοπός, αλλά ως δρόμος. Οι μικρές ιστορίες όπως αντανακλώνται αλλά και καθορίζονται από τη μεγάλη Ιστορία. Ο πατέρας ως σύμβολο, ως παρουσία και απουσία, ως μεταφορική έννοια και ως σημείο αναφοράς. Το ταξίδι, τα σύνορα, η εξορία. Η ανθρωπινή μοίρα. Η αιώνια επιστροφή. Θέματα που ακολούθησαν και μ' ακολουθούν*»[32].

Η Αναπαράσταση

Ένα πραγματικό γεγονός, ο φόνος ενός άνδρα σε απόμακρο χωριό των Ιωαννίνων, αποτέλεσε την αφορμή για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο να γυρίσει την

---

[30] Σκοπετέας, 2004.

[31] Κυριακίδης 2000, 7.

[32] Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος: «Ο λόγος στη Ναντέρ», διαθέσιμο στο cinephilia.gr.

Αναπαράσταση. Ένας Έλληνας πρόσφυγας στη Γερμανία, ο Κώστας, επιστρέφει στον τόπο του, στην Τυμφαία, ένα φτωχό χωριό της Ηπείρου βυθισμένο στην «*ομίχλη του χρόνου και της ερήμωσης*». Όπως λέει το κείμενο της ταινίας, το 1940 στο χωρίο κατοικούσαν 1.250 άτομα και μέσα σε 26 χρόνια ο πληθυσμός μειώθηκε και έφτασε στους 85 κατοίκους, παιδιά, γυναίκες μόνες, γέρους και γριές με πρόσωπα χαραγμένα από τις σκληρές αγροτικές δουλειές[33]. Ο δρόμος της επιστροφής είναι έρημος, εγκαταλελειμμένος, βροχερός και άγονος. Ο άνδρας φτάνει στο σπίτι του, όπου το παιδί του δεν τον αναγνωρίζει και η γυναίκα του απόμακρη τον ρωτάει αν θέλει να φάει. Η πρώτη σκηνή τελειώνει με την οικογένεια να κάθεται στο τραπέζι για το δείπνο. Η επόμενη ανοίγει με την αστυνομία να ερευνά τον θάνατο του Κώστα. Η γυναίκα του ως αντι-Πηνελόπη, με τον εραστή αντι-μνηστήρα, τον δολοφονούν[34]. Σχεδιάζουν το έγκλημα, το πραγματοποιούν, το κρύβουν, φτιάχνουν το άλλοθι και μετά αλληλοκατηγορούνται. Ο ανακριτής, η αστυνομία και η δημοσιογραφική ομάδα που καταφτάνουν στο χωριό προσπαθούν να ανακαλύψουν ποιός έσφιξε τη θηλιά στο λαιμό του θύματος. Η έρευνα δεν δείχνει ποτέ το «ποιός» διέπραξε το έγκλημα, αλλά η ματιά του Αγγελόπουλου παρουσιάζει το «γιατί», δηλαδή τις πραγματικές αιτίες για τις οποίες δύο άνθρωποι δολοφόνησαν έναν συνάνθρωπό τους. Ο φόνος είναι πλαισιωμένος σε μια περίοδο φτώχειας, πείνας και εγκατάλειψης. Η Ελλάδα δεν μπορεί να θρέψει τα παιδιά της και τα οδηγεί στη μετανάστευση, σε ένα φαινομενικά καλύτερο μέλλον. Συνειρμικά σκεφτόμαστε την ταινία του Δαμιανού το «Μέχρι το πλοίο», όπου παρατηρούμε την πορεία ενός βουνίσιου που κατεβαίνει στην πεδιάδα και από εκεί στον Πειραιά, για να φύγει στην Αυστραλία. Στην Αναπαράσταση έχουμε την επιστροφή του μετανάστη στον τόπο του, μια επιστροφή που δεν είναι πάντα στρωμένη με δάφνες.

Ο σκηνοθέτης φτιάχνει τον πίνακα, δημιουργεί τον χώρο και τον τόπο, τοποθετεί τους ανθρώπους και «*συγκεντρώνει τις επιμέρους αλήθειες σε ένα σύνολο αληθινό και κριτικό*»[35]. Μέσα από τις εικόνες διακρίνονται οι ποιητικές πινελιές, ενώ μέσα από το τοπίο σκιαγραφείται η διάρκεια του χρόνου. Το χωρίο που διαδραματίζεται η ταινία περιτριγυρίζεται από ξερή και άγονη γη, από άνυδρα, φαλακρά βουνά, σκεπασμένα με ξερούς θάμνους, άγρια φαράγγια, πέτρινα χαμηλοτάβανα σπίτια, ελάχιστα παιδιά και ένα μόνιμο σύννεφο σκοτεινιάς στον ουρανό[36]. Οι κάτοικοι, όπως λένε οι γέροι, περιμένουν «να πεθάνουμε». Η φθορά του τοπίου έχει ως αποτέλεσμα και τη ψυχολογική φθορά των κατοίκων[37]. Το ασπρόμαυρο της ταινίας αντιπροσωπεύει το γκρίζο της εγκατάλειψης, τη σκούρα πλευρά της εποχής αλλά και την ασπρόμαυρη διάθεση των κατοίκων.

Έχοντας πλάσει το πλαίσιο, ο Αγγελόπουλος στη συνέχεια τοποθετεί τους ανθρώπους στον χώρο. Οι ήρωες είναι μαριονέτες σε ένα θέατρο, στο θέατρο της ζωής. Οι φιγούρες είναι τραγικές βγαλμένες από το ελληνικό τοπίο. Ο σύζυγος διεκδικεί τη ζωή και φεύγει στο εξωτερικό. Επιστρέφει φθαρμένος σωματικά και

33 Στάθη 1999, 89.

34 Αθανασάτου κ.ά. 2002, 166.

35 Κυριακίδης 2000, 209.

36 Μπακογιαννόπουλος 25/11/98-24/02/99, 8.

37 Κυριακίδης 2000, 210.

ψυχικά, κουβαλώντας στους ώμους του την αποτυχία, αλλά και την επιστροφή του στη δυστυχία και το μαρτύριο. Είναι ένα πλάσμα «*άδειο από ουσία*»[38], που αναζητά την υποστήριξη από την οικογένειά του. Χαρακτηριστικό το πλάνο με την κυκλική του ματιά στα αγαπημένα του πρόσωπα γύρω από το τραπέζι. Η υποστήριξη ποτέ δεν ήρθε και από εκείνο το σημείο και έπειτα, όλοι αναφέρονται σε αυτόν, αλλά αυτός είναι για μια ακόμα φορά απών.

Η γυναίκα του, η Ελένη, είναι μια σκληρή φιγούρα, μια μάνα που πρέπει να τα βγάλει πέρα μόνη της, μια σύζυγος παρατημένη και μια ερωμένη που αναζητά τον έρωτα για να καλύψει τη μοναξιά της. Η σχέση της με τον αγροφύλακα δεν έχει κανένα ερωτισμό, κάτι που επιβεβαιώνεται από την ερωτική σκηνή στα Γιάννενα. Η Ελένη είναι μια αποφασιστική γυναίκα με αρκετές μεταπτώσεις στη διάθεση της. Αρχικά, παίρνει όλο το βάρος του φόνου πάνω της, στη συνέχεια λέει στον ανακριτή «ήμουνα ζαλισμένη», ενώ, στο τέλος τού επιτίθεται. Η επιστροφή του συζύγου είναι μια ανατροπή στην καθημερινότητα της, για αυτό τον αφαιρεί από τον κόσμο της. Τον βάζει στον κήπο, φυτεύει πάνω του κρεμμυδάκια και προσπαθεί να εξαφανίσει όλα του τα υπάρχοντα. Ανεβαίνει στο βουνό, σε μια ακόμα συμβολική σκηνή, καίει το παρελθόν της. Ακούγονται τα κοράκια, ο αέρας που φυσά. Ένα ιλιγγιώδες ζουμ προς τα πίσω την αφήνει να στέκει μοναχή της στην άκρη του γκρεμού. Βρίσκεται σε ένα δίλημμα, μπροστά της είναι το άπειρο και πίσω της οι στάχτες. Μια στιγμή ελευθέρωσης, κάθαρσης, αλλά και ενός δρόμου χωρίς επιστροφή[39].

Ο εραστής, υπάρχει και ενδιαφέρει ως πρόσωπο. Είναι ο άντρας που δεν έφυγε ως μετανάστης, που παλεύει για μια καλύτερη ζωή παραμένοντας στον τόπο του, με σύζυγο και παιδιά. Ανήσυχος με την επιστροφή του συζύγου της Ελένης, παρακολουθεί, σκοτώνει κατηγορεί την Ελένη (τη χτυπά στο μαγαζί της και της λέει: «*πουτάνα με πήρες στο λαιμό σου*» και μετά πηγαίνει μαζί της στην πόλη για να καλύψουν τα ίχνη τους. Στο τέλος, υπό το βλέμμα του ανακριτή θα υποταχτεί στην εξουσία, δειλά σχεδόν θα ρίξει όλο το φταίξιμο στη γυναίκα «*όχι εγώ .. το ορκίζομαι*». Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο άντρας πάντα περπατάει μπροστά, ενώ στη σκηνή που οι εραστές οδηγούνται στην κλούβα της χωροφυλακής, η Ελένη πάει μπροστά μαζί με τους αστυνομικούς. Ίσως να είναι μια ακόμα συμβολική σκηνή για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία.

Ο κοινωνικός περίγυρος εκπροσωπείται από τον ανακριτή και τους άτυπους δικαστές, τις γυναίκες του χωριού. Οι γυναίκες ξεσπούν πάνω στην Ελένη θέλοντας να την τιμωρήσουν, που ενώ είναι ίδια με αυτές, εκείνη αντιστάθηκε στη μιζέρια, βρήκε εραστή, σκότωσε τον άντρα της και μαζί του έθαψε ότι τής στερούσε την ελπίδα. Ο ανακριτής κατακρίνει την πράξη των δύο εραστών, σκηνοθετεί διαδοχικές αναπαραστάσεις χωρίς συγκεκριμένο λόγο, κάνει άστοχες ερωτήσεις και γενικά παρουσιάζεται από τον Αγγελόπουλο ως «*ανδρείκελο του συστήματος*»[40].

Τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο Αγγελόπουλος είναι λειτουργικά, χωρίς τίποτα να είναι περιττό. Όλα έχουν τη θέση τους στην εξέλιξη της ταινίας, το

[38] Κυριακίδης 2000, 211.
[39] Στάθη 1999, 56.
[40] Κυριακίδης 2000, 211.

σκοινί, η τσάπα στην αρχή και στο τέλος, το γράμμα, η βαλίτσα, η κλειστή πόρτα. Όλα αρμονικά δεμένα σε μια απέριττη σκηνοθετική μέθοδο, όπου οι εικόνες, τα λιγοστά λόγια, οι σιωπές, οι ήχοι από το χωριό εξηγούν τις πράξεις των πρωταγωνιστών. Τι σκέφτονται οι ήρωες δεν ξέρουμε, μόνο πράττουν υπό τον ήχο του κλαρίνου και του θορύβου της ησυχίας. Ο δημιουργός αφήνει το θεατή να σκεφτεί για τους ήρωες, να παρατηρήσει τα δρώμενα και να συγκρίνει. Χαρακτηριστική είναι η διαφορετική εικόνα που παρουσιάζεται μεταξύ πόλης και χωριού (στα Γιάννενα υπάρχει κίνηση, ζωή, άνθρωποι).

Το φως είναι κυρίως φυσικό, ενώ υπάρχουν και οι αντιθέσεις, όπως η σκηνή με το άσπρο βαν της «Ελληνικής Βασιλικής Χωροφυλακής» στο γκρίζο του τοπίου, ή οι μαύρες ομπρέλες που δένουν αρμονικά με τον βροχερό χώρο.

Η ταινία κινείται σε δύο επίπεδα, το πρώτο είναι το παρόν (τι γίνεται μετά τη σύλληψη) και το άλλο είναι το παρελθόν (τι γίνεται μετά τον φόνο). Ο φακός του Αγγελόπουλου κινείται με καινοφανή ελευθερία. Η κίνηση προς τα εμπρός και προς τα πίσω διευκολύνει το γύρισμα πλάνου - ενότητας, την ενσωμάτωση των νεκρών χρόνων και την οριοθέτηση του εξωφιλμικού χώρου[41]. Η κίνηση της κάμερας ποικίλλει, ενδεικτικά αναφέρονται κάποιες σκηνές. Υπάρχουν πολλά κοντινά πλάνα στον ανακριτή, ο οποίος φαίνεται τεράστιος μέσα στο χαμηλό πέτρινο σπίτι. Επίσης, υπάρχουν πλάνα στον εραστή από κάτω προς τα πάνω, μακρινό πλάνο του εραστή στην ταβέρνα που κάθεται μόνος του, πλάνο από πάνω της γυναίκας με τον εραστή στο διπλανό κρεβάτι, πλάνο του αστυνομικού που στέκεται μπροστά στην πόρτα ακίνητος, ενώ ακούγεται η φωνή του εραστή. Ακίνητα είναι σε πολλά σημεία και τα δέντρα, οι μορφές στο βάθος του κάδρου, το τοπίο, σαν κάποιος να τούς έχει αφαιρέσει τη ζωή, για να παραμείνουν στάσιμα στο χρόνο.

Εντυπωσιακή είναι η τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου η κάμερα είναι ακίνητη μπροστά στο σπίτι της Ελένης δείχνοντας στο βάθος την κλειστή πόρτα του σπιτιού. Από την άκρη του κάδρου μπαίνει στο χώρο ο εραστής και πηγαίνει προς την πόρτα. Η Ελένη τού ανοίγει και τον οδηγεί στο εσωτερικό του σπιτιού. Η κάμερα συνεχίζει να είναι ακίνητη και η όλη σκηνή αποκτά μια υποβλητικότητα. Ο θεατής περιμένει. Ο σύζυγος μπαίνει στο κάδρο και κατευθύνεται στην κλειστή πόρτα. Μπαίνει στο σπίτι και κλείνει την πόρτα. Στο νεκρό χρόνο που ακολουθεί είναι αυτονόητο, ότι μέσα στο σπίτι διαδραματίζεται ο φόνος, που ο θεατής δεν τον βλέπει, αλλά είναι σίγουρος ότι συμβαίνει (Η σκηνή μάς θυμίζει το μύθο των Ατρειδών, όπου η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει με τον εραστή της τον άντρα της. Ο φόνος δεν παρουσιάζεται πάνω στη θεατρική σκηνή). Τα παιδιά που δεν εμφανίστηκαν σχεδόν καθόλου σε όλο το έργο, βρίσκονται έξω από την κλειστή πόρτα και παίζουν. Η πόρτα ανοίγει, ο εραστής φεύγει με βήμα γοργό. Ο θεατής πλέον σιγουρεύεται. Σε λίγο, βγαίνει η Ελένη να μαζέψει τα παιδιά της μέσα. Το πλάνο είναι ακόμα ακίνητο με την πόρτα πάντα κλειστή και με μοναδικό ήχο το δημοτικό τραγούδι «Κοντούλα Λεμονιά».

[41] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 183.

Συμπεράσματα

Στον κινηματογράφο, τη δεκαετία του 1970 η μυθοπλασία συνάντησε την ιστορία, προκειμένου να παρουσιαστεί το αποθαρρυντικό πορτραίτο της ελληνικής κοινωνίας μετά τον εμφύλιο και την χούντα. Οι πολιτικές αναταραχές και οι οικονομικές μεταπτώσεις επέφεραν την αστικοποίηση και την ερήμωση της υπαίθρου, αφού η στασιμότητα της αγροτικής οικονομίας οδήγησε πολλούς-άντρες, κυρίως της εργατικής τάξης, να μεταναστεύσουν σε μεγάλα αστικά κέντρα και στο εξωτερικό[42]. Οι διαφορές μεταξύ του Παλαιού και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου διαγράφονται έντονα αυτή την περίοδο. Για τους δημιουργούς της εποχής, η κινηματογραφική τέχνη δεν ήταν πλέον ένα μέσο πλουτισμού, αλλά ανάγκη έκφρασης και προβληματισμού. Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που ξεχώρισαν ήταν και ο Θ. Αγγελόπουλος, ο οποίος έδειξε έναν νέο κινηματογράφο, όπου τα γεγονότα, με τη βοήθεια των νέων τεχνολογικών μέσων, μπορούν να θεαθούν με πολλούς τρόπους, γιατί σημασία έχει ο τρόπος προσέγγισής τους, η αφηγηματική γλώσσα και η ματιά του σκηνοθέτη.

Θα κλείσουμε με ένα σχόλιο για την ταινία «Αναπαράσταση», που θα μπορούσε όμως μέσα στις λέξεις του να συνοψίσει το πώς πρέπει να λειτουργεί ο κάθε σκηνοθέτης. «*Η ταινία διηγείται, αυτό που πρέπει να διηγηθεί: πως υπάρχει μια Ελλάδα που ζει χάρη στην αιμορραγία της μετανάστευσης, και πως αυτό δεν ενδιαφέρει πραγματικά κανένα- ούτε ανακριτή, ούτε δημοσιογράφο. Ενδιαφέρει, όμως τον κινηματογραφιστή, ο οποίος επέλεξε να είναι εκεί, αλλά ούτε αυτός έχει κάποια εξήγηση να δώσει, το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να καταθέσει τη μαρτυρία της απόγνωσης και της οργής του*»[43].

Βιβλιογραφία

Αθανασάτου, Γ., Δελβερούλη, Ε.Α., Κολοβού, Ν. 2002. *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)- Κινηματογράφος, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*. Τόμ. Β΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Κυριακίδης, Α. (Επιμ.) 2000. *41ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Θεόδωρος Αγγελόπουλος*, (επιλογή κειμένων Ε. Στάθη), Αθήνα: Καστανιώτης.

Μαργαρίτης. Γ., Μαρκέτος. Σ., Μαυρέας, Κ., και Ροτζώκος, Ν., 1999. *Ελληνική Ιστορία, Νεότερη και Σύγχρονη*, Τόμ. Γ., Πάτρα: ΕΑΠ.

Μπακογιαννόπουλος, Γ. 25/11/98-24/02/99. «Η Αναπαράσταση», Θεόδωρος Αγγελόπουλος, στο *Μέρες Κινηματογράφου*, Αθήνα: Κινηματογραφική Λέσχη Κορυδαλλού.

Σκοπετέας, Γ. 2004. Εισαγωγική ομιλία στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου πριν τη προβολή της ταινίας του «Το λιβάδι που δακρύζει», στο Δημοτικό Θέατρο Μυτιλήνης, 28-4-2004.

Σολδάτος, Γ., 1983. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Τόμ. Β, Αθήνα: Αιγόκερως.

Στάθη, Ε. 1999. *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αθήνα: Αιγόκερως.

---

[42] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 153.
[43] Κυριακίδης 2000, 222.

Συλλογικό έργο, 1997. *Ελλάς, Η Ιστορία και ο Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους από τις Απαρχές μέχρι Σήμερα*, Τόμ. Α΄, Αθήνα: Πάπυρος.

Σωτηροπούλου, Χ. 1995. *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο- Επιδράσεις και Επιρροές στη Θεματολογική Εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Θεμέλιο.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG